

**Henry Thorau (Trier / Berlin)**

**Ein Dramatiker ist zu entdecken:  
Miguel Torga**

Wenn man an Miguel Torga denkt, denkt man an den großen Dichter, an den *diarista*, an den Schöpfer von *A Criação do Mundo*, aber nicht an einen Dramatiker. Aus seinem so umfangreichen, vielbändigen Werk liegen nur vier Werke für das Theater vor: Ein "drama" – *Terra firme* (1941), zwei "dramas poéticos" – *Mar* (1941) und *Sinfonia* (1947) – und eine "farsa" – *O paraíso* (1949). Zudem stammen sie alle vier aus der "Frühzeit" des poetischen Schaffens, aus den 1940er Jahren. Da sollte noch ein halbes Jahrhundert literarischen Schaffens vor Torga liegen. In diesen langen Jahren hat er kein Drama mehr publiziert. Ob von ihm noch etwaige "Schubladestücke" erhalten sind, wird sich erst zeigen, wenn sein Archiv aufgearbeitet werden kann.

Dass der Dramatiker Torga ein nahezu Unbekannter geblieben ist, verwundert nicht. Daran ist die Literatur- und Theaterkritik nicht ganz unschuldig, was sich an den folgenden vier Einschätzungen bedeutender Literatur- und Theaterwissenschaftler ablesen lässt:

Luiz Francisco Rebello:

*Terra Firme e Mar* [...], *Sinfonia* (1947) e *O Paraíso* (1949), de Torga, fornecem-nos o exemplo de uma poesia que não se converteu em linguagem dramática e se conserva estranha à acção e as personagens que nela intervêm (como estas àquela) (Rebello 2000: 143).

Luciana Stegagno Picchio:

Os dramas de Torgas são peças demonstrando uma tese, as personagens são puros caracteres ou até símbolos e os enredos paradigmáticos até a desumanização (Stegagno Picchio 1969: 327).

Duarte Ivo Cruz:

Curiosamente, este poeta, um dos maiores da cultura portuguesa, não soube mais aplicar no teatro, com simbolismo ou sem ele, esta espantosa criatividade. [...] *Sinfonia* (1947) e *O Paraíso* (1949) são obras menores e deslocadíssimas na tábua de quem as criou (Cruz 1983: 197).

Óscar Lopes:

A breve obra teatral de Torga é constituída por dois tipos de peça: um díptico de costumes ou ambiente populares, *Terra firme e Mar*, [...] e

duas peças alegóricas, *Sinfonia*, 1947, e *O Paraíso*, 1949. [...] As peças alegóricas prendem-se tematicamente com a poesia de Torga: *Sinfonia*, “poema dramático” em 4 actos, é a exaltação do Poeta morto e redivivo, ébrio, incompreendido e insuportável, profeta de uma revolução que os revolucionários não realizam (Lopes 1973: 830).

Óscar Lopes sind in seiner Charakterisierung zudem mindestens drei Fehler unterlaufen: *Sinfonia* ist keine Allegorie, der Dichter ist kein toter und wieder auferstandener Dichter, er ist kein Prophet einer Revolution, die die Revolutionäre nicht verwirklichen, sondern er verschläft sie schlicht und einfach in einer Kneipe.

Beim ersten Lesen der Theaterstücke denkt man: Meister Torga weiß mit gewohnter Souveränität alle Textsorten zu handhaben, er hat sich auch am Drama versucht. Auf den ersten Blick wirken diese Stücke wie *Contos* mit verteilten Rollen, thematisch entsprechen sie dem Universum, das wir vom Dichter kennen, formal dem traditionellen naturalistischen “Bauerntheater”: Streit um Landbesitz, Erbschaft, Generationenkonflikt, die geradezu biblische Tragödie der einfachen Menschen vom Lande und vom Meer. Nichts Besonderes also, denkt man auf den ersten Blick. Der zweite Blick, vor allem auf *Terra firme* und auf *Sinfonia*, enthüllt einen so nicht gekannten Torga.

Hatten wir in *Mar* den bekannten Handlungsort einer “taberna” (Torga 1960: 9), mit dem vielsagenden Namen “Flor dos Pescadores”, so haben wir nun, da *Terra firme* auf dem Lande spielt, die zu erwartenden bekannten Topoi und Figuren: eine “cozinha de casa de lavoura”, die “lareira”, den “preguiceiro”, strickende Frauen (alles Torga 1960: 7).

*Terra firme* beginnt mit einer Diskussion über den Verkauf von Ländereien, die rasch ausartet in einen handfesten Streit, ein Szenario, wie wir es auch aus der deutschen Literatur kennen, etwa aus Oskar Maria Grafts *Der harte Handel* (1935). Tio Joaquim und Tia Madalena haben Geld von ihrem Sohn Alfredo bekommen, der nach Brasilien ausgewandert ist und dort sein Glück versucht hat. Er scheint so gut zu verdienen, dass er seinen Eltern Geld schicken kann, die damit Tio António und Tia Guilhermina ein Stück Land abkaufen wollen. Tio António will nicht verkaufen. Tio António: “*irritado*: Enquanto eu viver, não largo um palmo a ninguém” (Torga 1960: 8).

Seine Ablehnung, seine immer aggressivere Reaktion (“*irritado*”, “*mais zangado*”, “*numa grande fúria*” (Torga 1960: 8, 9, 11), lässt

sich auch damit erklären, dass auch sein Sohn von zu Hause weggegangen ist. Er, dessen Namen wir nicht kennen, fährt schon seit 20 Jahren über die Weltmeere, was auf Tio António, den erdverbundenen Bauern, wie ein Verrat an den eigenen Wurzeln wirkt – obwohl “ser marinheiro” ja durchaus zur portugiesischen Tradition gehört. Tio António schimpft: “Então onde era o lugar dele? Aqui, na sua terra, agarrado à rabiça” (Torga 1960: 25).

Eine Akzentuierung erhalten dieses Szenen des 1. Aktes dadurch, dass sie am “Dia dos Reis” spielen. Der (nach außen) kaltherzige geizige Mann – auch dies ein Typus aus dem Bauerntheater –, gibt den vor seinem Haus in der Kälte stehenden und fröhlich singenden “reiseiros”, deren Lieder den 1. Akt wie ein Leitmotiv begleiten, nichts und verbietet auch seiner Frau, ihnen etwas zu spenden (“A velha ergue-se para dar os Reis, mas o velho impede-a”, Torga 1960: 16). Die Kinder singen als Reaktion: “Esta casa cheira a unto / Aqui vive algum defunto” (Torga 1960: 17). Damit ist das (Toten-)Haus des Tio António treffend charakterisiert. Die Wut auf seinen Sohn, auf dessen jährlich versprochene Heimkehr er vergeblich wartet – “De ano para ano vai-se me o resto da paciência!” (Torga 1960: 19) – nimmt, verstärkt auch durch den Dreikönigstag, ungeheure Dimensionen an. Für den Alten ist er so gut wie tot: “cá para mim está morto” (Torga 1960: 20), “marinheiro! [...] Pior do que se apodrecesse num cemitério” (Torga 1960: 29). Schließlich bricht Tio António weinend im Lehnstuhl zusammen und will nur noch sterben: “Morrer e acabar com esta desgraça por uma vez” (Torga 1960: 25).

Die Sternsinger, die von Haus zu Haus ziehen und die Geburt Jesu verkünden, führen auch der seit 20 Jahren auf ihren Bräutigam wartenden Maria (*Nomen est omen*) deutlich vor Augen, dass sie vermutlich nie einen Sohn, ein Kind gebären wird!

Torga hat in *Terra firme* Mythen auf Mythen geschichtet. In die Geschichte vom “verlorenen Sohn” sind Odysseus- und Peer Gynt-Assoziationen verwoben, mehr noch: Mit der Hoffnung, der Abwesende möge zurückkehren, Haus und Hof retten und Maria ein Kind schenken, sozusagen das Königreich der Familie retten, befinden wir uns mitten im *Sebastianismo*. Der Sohn ist ein “encoberto”: Der Begriff wird im Drama von Tio António verwendet, wenn auch ironisch: “TIO ANTÓNIO *irónico* [...] Felizes, nós com os pés para a cova [...] Feliz, tu, (gemeint ist Maria) sòzinha, não tarda

com quarenta anos, à espera do encoberto!” Der *Sebastianismo*, ein “tema con variationi”, das sich durch die portugiesische Literatur und durch das Theater zieht, ist bei Torga nun auch in der ländlichen Variante angekommen.

So auch im 2. Akt, der im Karneval spielt. In diesem 2. Akt haben wir Theater im Theater. Lúcia, die fröhliche Hausangestellte, setzt eine “máscara grotesca de rapaz” (Torga 1960: 58) auf – wir sehen sie bei der Kostümprobe –, denn sie will in einem “entremez” einen “noivo” (Torga 1960: 60) spielen und so die Rückkehr des “encoberto” mimen, um Tio António und Maria aus ihrer Depression zu reißen und sie aufzumuntern. Wir wohnen auch einer Probe bei, doch die Aufführung, die inszenierte *mise en abyme*, findet nicht statt.<sup>1</sup> Man wäre ja auch erstaunt, wenn sie stattfände, da man eine solch komische Travestie eines nationalen Stoffes als Verwechslungskomödie<sup>2</sup> bei dem sonst so finsternen Torga nicht vermutet.<sup>3</sup>

Torga hält sich nicht lange damit auf, das Drama kippt schnell zurück in die Dorf-*Tragödie*, die Bäuerin Guilhermina braucht dringend einen Arzt. Sie wird die Rückkehr ihres Sohnes nicht mehr erleben.

Der 3. Akt des Dramas spielt “na segunda-feira de Páscoa” (Torga 1960: 82). Der Padre segnet Antónios Haus: “Aleluia! Ressuscitou o filho de Deus” (Torga 1960: 97). Und wieder haben wir dies metaphorisch zu verstehen, wie Tio António es uns erklärt: “O meu também vem aí! Chega amanhã a Lisboa!” (Torga 1960: 97). Und er fährt nach Lisboa, um den verlorenen Sohn am Hafen abzuholen. Maria unterstützt die Reise des alten Mannes nach Lisboa: “Vai ao menos com a ilusão de ir ao encontro do filho” (Torga 1960: 106).

1 Vielleicht ist es überinterpretiert, intertextuelle Bezüge zu Almeida Garretts *Frei Luiz de Souza* herzustellen, wenn Tio António beim Betreten des Raumes fragt: “Não está cá ninguém?” (Torga 1960: 63) – hatte doch Frei Jorge den Romeiro am Ende des zweiten Aktes in *Frei Luiz de Souza* gefragt: “Quem és tu?”, und die Antwort erhalten: “Ninguém!” (Braga 1904: 788). Oder auch in dem Moment, als Tio António schließlich Lúcia entdeckt und sie fragt: “Tu quem és?”, und Lúcia antwortet: “Sou o entrudo” (Torga 1960: 66).

2 Es passt alles zur Hosenrolle und zur Verwechslungskomödie, dass die Protagonistin gestört wird, dass unerwartet jemand anklopft, hereinschaut, hereinkommt, und dass die Protagonistin sich hinter der Schranktür verstecken muss: “encosta-se ao canto do armário” (Torga 1960: 63).

3 Die Szene wird von Rosa, der Tochter von Tio Joaquim und Tia Madalena, heftig abgelehnt: “Se fosse comigo, ficava danada!” (Torga 1960: 62).

Diese Reise kennen wir in einer anderen Variante schon von Maria Lionça aus dem gleichnamigen *conto* der *Contos da Montanha* (1940). Dort nahm die Mutter ihren Sohn am Bahnhof in Empfang, als Leichnam. Tio Antónios Drama endet mit der Reise nach Lisboa.

Die Tragödie des alten Mannes scheint im Zentrum dieses Dramas zu stehen. Es ist sehr beachtlich zu sehen, wie der damals 33-Jährige (prospektiv) das Alter darstellen konnte, proleptisch interpretiert: “Mas agora é que vejo: já futurava o que havia de vir a ser... Um espantinho, pois então?!” (Torga 1960: 67). Und am Ende zieht Tio António das Shakespeare'sche Fazit: “Uma comédia, tudo isto” (Torga 1960: 75).

Bei dem Stichwort “comédia” muss man noch hinzufügen: Torga ist gerade mit der Person des Tio António eine große Theaterrolle eines alten Mannes gelungen: Ein Protagonist, der mit seinen Schimpf- und Hasskanonaden die Szene beherrscht, der stundenlang lamentiert, ein misstrauischer, geiziger, böser Melancholiker und Choleriker, wie wir sie von der *Commedia dell'arte* bis Molière und Thomas Bernhard kennen.

Die Tragödie, mehr noch die Tragikomödie eines alten Mannes scheint auch das Zentrum eines anderen Dramas zu sein: *Sinfonia* von 1947: Dieses “poema dramático”, unterteilt in “quatro actos” – so wie eine Symphonie normalerweise in vier Sätze –, ist so schon formal widersprüchlich. Protagonist ist ein Dichter, der ausführlich aus dem eigenen Werk vorträgt, das wiederum den Titel *Sinfonia* trägt (Torga 1947: 14), mit “Satzbezeichnungen” wie in der Musik: 1. Akt als “Prelúdio” (Torga 1947: 15), 2. Akt als “Largo” (Torga 1947: 44), 4. Akt als “Allegro” (Torga 1947: 107). Der 3. Akt ist kein Menuett oder Scherzo, wie üblicherweise in einer Symphonie, dafür lauschen wir dem Werk eines jungen Dichters namens Paulo mit dem Titel *Manhã* (Torga 1947: 62).

Von einem “poema dramático” erwarten wir, wenn schon nicht Verse und Strophen in Monologen und Dialogen, so doch die gebundene stilisierte Rede. Hier jedoch sprechen die Personen in Prosa und Umgangssprache. Der Bezug zur Dichtung liegt darin, dass zwei Figuren auftreten, die Dichter sind, sich über Dichtkunst unterhalten und ausführlich aus ihren Werken vortragen. Und wo treffen sie sich? An Orten, an denen Dichter traditionellerweise häufig anzutreffen sind: “numa cela da cadeia” (Torga 1947: 9), 1. Akt, “no

escritório do poeta” (Torga 1947: 39), 2. Akt, “numa taberna sórdida” (Torga 1947: 73), 3. Akt.

Im 1. Akt steht der Dichter am Zellenfenster und sieht ein Segelschiff in See stechen. Er möchte auf dem Schiff sein, nicht um zu fliehen, was ein Mitgefangener annimmt, sondern um die Welt von außen betrachten und besser verstehen zu können (Torga 1947: 28).

Und er beobachtet die freien Vögel auf den Dächern. Der Mitgefangene bezeichnet den Dichter als “ave” (Torga 1947: 29), wobei wir natürlich an den “Corvo Vicente” aus *Bichos* (1940) denken, mit dem Miguel Torga gerne identifiziert wird, und an seine Zeit als “preso político” im Aljube in Lisboa – von ihm in seiner *A Criação do Mundo* und in den *Diários* beschrieben. Die Tatsache, dass Torga als Protagonisten einen Dichter auftreten lässt, regt den Literaturwissenschaftler natürlich an, autobiographische Bezüge zu entdecken bzw. zu konstruieren. Das liegt nahe bei einem Dichter, der ein Drama über einen Dichter schreibt. Die Konstruktion autobiographischer Bezüge wäre im weiteren Verlauf des Dramas jedoch nicht besonders schmeichelhaft für unseren Autor.

Als “o preso”, der keinen Namen trägt, weil er wohl *den* Gefangenen repräsentiert, den Dichter fragt, warum er denn im Gefängnis sitze, antwortet “o poeta”, der keinen Namen trägt, weil er wohl *den* rebellischen, *den* politischen Dichter repräsentiert: “Foi por causa duns versos que escrevi e que andei a distribuir” (Torga 1947: 12).

Der Zuschauer / Leser ist natürlich neugierig, Ausschnitte aus diesem hochgefährlichen Werk zu hören, doch zunächst erteilt der Dichter – das Alter Ego Torgas? – dem anonymen *preso* eine Lektion über Protest und Revolutionslyrik, mehr noch, über die zentrale Bedeutung der Dichtung. Ohne Lyrik könne es keine wahre Revolution geben: “Sem versos é que ela não vai. [...] Sempre há-de-haver um poema a circular por entre as barricadas” (Torga 1947: 13).

Es entspinnt sich ein längerer Dialog zwischen dem *preso* und dem *poeta*, in Wirklichkeit eine Debatte, in der über die Funktion der (politischen) Dichtung zunächst dialektisch diskutiert, aber dann zusehends gestritten wird. Der Dichter: “A beleza é precisa em tudo” (Torga 1947: 13). Der namenlose Gefangene: “Sinfonia! O que nós precisamos é de coisas concretas, que se entendam, que tenham uma acção imediata e palpável” (Torga 1947: 15). Der *poeta* sieht Dichtung nicht als “evasão” (Torga 1947: 15), sondern “pelo con-

trário” als “expressão conjunta dum destino comum. Mil vozes a cantar o mesmo hino” (Torga 1947: 15). Schließlich bekennt der *poeta*:

Cada um tem a sua missão. A minha é fazer versos. [...] ...a minha voz pode mais do que os tiros. As balas resolvem os problemas do momento. Mas os versos resolvem os de sempre... (Torga 1947: 26-27).

Mit solchen Worten entwirft der Dichter im 1. Akt dieses “poema dramático” seine – man muss fragen: Torgas? – “Ästhetik des Widerstandes”.

Der *preso* – ein Mann aus dem Volk, die Stimme des Volkes – verachtet ihn dafür. “Descanse [...] Se não sabe fazer mais nada, está no olho da rua, não tarda muito” (Torga 1947: 27).

Wie der 1. Akt von *Sinfonia* ohne Umschweife hinein ins Thema geht über den “Auftrag” der Kunst und des Dichters, über Möglichkeiten und Pflichten, die Rolle des Intellektuellen und Dichters im politischen Kampf, über Anpassung, Militanz und Eskapismus – das ist nicht nur spannend, sondern auch amüsant. Der Dichter zitiert Verse aus dem Prelúdio: “Vem, submissa, a teu amo / – Cigarra que a vida aquece, / [...] Sedenta a tua graça, / Sonha a leiva do teu ventre / Onde a fúria se concentre / E onde o poema se faça! –” (Torga 1947: 17). Der Mitgefangene kommentiert die Verse “com ar escarninho” (Torga 1947: 17): “E é por coisas dessas que o prendem? [...] Se fosse a *Marselhesa*, estava bem” (Torga 1947: 17).

Man fragt sich: Handelt es sich bei den Versen um Torgas eigene Verse? Hat er sie bewusst für dieses Drama geschrieben? Handelt es sich um Werke, möglicherweise Jugendwerke, von denen er sich später distanzierte, die er aus der Distanz ironisch, weise belächeln ließ durch eine von ihm abgespaltene Figur, die ja auch aus seiner Feder stammt?

Offen bleibt auch die Frage: Wann spielt das Stück? In einem Niemandsland zu einer Niemandszeit? Hierzu macht uns Torga keine genauen Angaben. Wir können es nur vermuten. Der Dichter würde uns vermutlich sagen: in vielen Ländern, zu vielen Zeiten. War das Stück verboten? Zum Druck nicht, denn es wurde 1947 publiziert.<sup>4</sup>

---

4 Zur Aufführungsgeschichte müsste noch recherchiert werden. Zeitgenossen erinnern sich lediglich an Inszenierungen von Studentenbühnen, die nach der Nelkenrevolution von 1974 stattgefunden haben sollen.



Auffallend und merkwürdig ist, dass sich *Sinfonia* im 2. Akt vom explizit politischen Drama wegbewegt hin zu einem Künstler- und Beziehungs- oder Ehedrama, das aber dennoch immer noch Züge eines Revolutionsstücks trägt. Im erwähnten Arbeitszimmer des Dichters (“escritório do poeta”, Torga 1947: 39), das an die Dichterklause des “armen Poeten” von Carl Spitzweg erinnert, hängt an der Wand “um retrato a carvão do poeta” (Torga 1947: 39). Unter dem Porträt sitzt der Dichter und dichtet und darf von niemandem gestört werden, auch nicht von Ana. Auf die Frage des *preso* im Gefängnis, ob Ana seine Frau sei, hatte der Dichter geantwortet: “Vive comigo. Os poetas não casam. Mas vale por cem mulheres casadas” (Torga 1947: 24). So, wie der Dichter in seiner Mansarde beschrieben ist, “escreve. Fuma sôfregamente. [...] Risca novamente, escreve, recita baixo, acende outro cigarro, tira grandes fumaças, e escreve por fim freneticamente algum tempo” (Torga 1947: 39-40), ist er nicht nur der zerquälte Dichter, der um Worte ringt, sondern geradezu die Karikatur eines Poeten.

Und dennoch – oder sollte man sagen, gerade deshalb oder auch wegen seines Ruhmes? – liebt Ana, die um Jahre jüngere, einfache Frau aus dem Volk ihren Poeten, wie Christiane Vulpius ihren Johann Wolfgang, wie einst die Näherin Elise den Schöpfer der Nibelungen, ihren Friedrich Hebbel. Ana hat ihm, als er gefangen war, Essen gebracht, sie hat ihn aus dem Gefängnis geholt, hat ihn gerettet. Nun haust sie mit dem kränkelnden 60-jährigen Mann in der ärmlichen Mansarde, versorgt ihn mit geradezu mütterlicher Aufopferung.

Sie stört den Meister, den sie übrigens als “senhor” (Torga 1947: 48) anspricht, nur, wenn sie Geld braucht, um auf den Markt gehen zu können (“Quero ir à praça, é preciso de dinheiro”, Torga 1947: 40). Und obwohl Ana für das Genie eine Störung ist, die den Dichter am Dichten hindert, muss sie die erste Rezitation des soeben auf das Papier geworfenen Werkes über sich ergehen lassen.

Nach den geduldig ertragenen 16 Strophen bzw. 84 Versen des “Largo” genannten 2. “Satzes” der Dichter-Symphonie, das sie zunächst als “praça” (Torga 1947: 41) missversteht, fragt sie: “E então isso que quer dizer?” (Torga 1947: 47). Der Dichter unterstellt Ana fehlende Sensibilität: “Isto é uma ignorância de cortar o coração...” (Torga 1947: 48, 49), worauf Ana antwortet: “Se sou ignorante, bem haja eu! [...] Há tantos anos aqui, e nem ler foi capaz de



me ensinar, e agora dar uma roda de ignorante ainda por cima!” (Torga 1947: 49). Die schlechte Behandlung Anas gipfelt darin, dass der Dichter ihr auch noch vorwirft, ihm den Tag verdorben zu haben: “É sempre a mesma desgraça. Já me estragaste o dia, rapariga!” (Torga 1947: 50). Aber auch den Topos der “treuen Magd” konterkariert Torga. Aus Ana platzt es heraus: “O senhor é que estragou o meu! Começa com a porcaria dos versos...” (Torga 1947: 50) und “De poetas, estou até aqui!” (Torga 1947: 52).

Torgas Frauenbild könnte Stoff für manche feministische Abhandlung abgeben. Mit ihrem “restringierten Code” lässt Torga die zur *empregada* gemachte Geliebte unseres armen Poeten sich selbst charakterisieren:

Dê-me mas é o dinheiro, que se faz tarde. Tenho ainda que lavar a roupa antes do almoço, para ver se lhe enxugo uma camisa, que essa está uma vergonha, e pontear-lhe umas meias. A minha vida não é ouvir versos (Torga 1947: 42).

Ist dies Torgas Bild einer Ehe? Will Torga uns mitteilen, dass Frauen von Kunst ohnehin nichts verstehen, dass Frauen nur mit dem Herzen denken können, oder sollen wir es *nur* als Sarkasmus einer Figur verstehen, wenn er den *poeta* sagen lässt: “De resto, eu não leio o que faço para tu me dizeres no fim, se percebeste ou não. É só saber se te agrada” (Torga 1947: 43).

Der alte Dichter verhöhnt seine junge Frau nicht nur, er demütigt sie auch vor anderen: “Este estupor dá cabo de mim!” (Torga 1947: 58), ja er diffamiert sie in übelster Weise vor dem jungen Dichter Paulo als ehemalige Prostituierte: “é uma tarada, uma sifilítica hereditária...” (Torga 1947: 61). Doch Paulo nimmt sie in Schutz: “Coitada, parece boa mulher” (Torga 1947: 60). Später, als Ana ihrem “senhor” nach der Rückkehr vom Einkaufen von revolutionären Tumulten auf dem Markt berichtet, schimpft er: “E agora sai-me da vista e vai tratar da tua vida” (Torga 1947: 68).

Sollen wir dies alles nicht so ernst nehmen? Das Porträt eines Dichters als Parodie einer Künstlerlegende? Der von Ana mehrmals wiederholte Satz, sie müsse zum Markt, mit dem sie immer wieder versucht, die dichterische Suada ihres *poeta* zu unterbrechen, wird in der mehrmaligen Wiederholung zum *running gag* eines Vaudeville.

Haben wir es hier mit einer anderen – noch unentdeckten? – Facette in Torgas Werk zu tun, mit Witz und Ironie, auch humorvoller Selbstkritik der egomanen Dichter- und Macho-Pose?<sup>5</sup>

Wir erleben einen Dichter mit der Attitüde eines Dichtersfürsten, der vor dem jungen Anfänger Paulo kokettiert: “Uma obra, eu? [...] Três cagalhetas mirradas e pronto: uma obra! Que santa inocência! Obra a do Camões, a do Dante!” (Torga 1947: 56-57). Wir erleben einen Meister, der vor einem jüngeren Kollegen, der am Anfang seiner Karriere steht oder Dichter sein möchte, sein Werk herabsetzt als “Cházinho de cidreira para doentes” (Torga 1947: 57).

Ist dies Koketterie oder das wahre Selbstbild des Dichters, ja Torgas?

Hatte Torga doch in seiner Ansprache als 83-Jähriger anlässlich einer Hommage 1990 im Goethe-Institut in Coimbra sehr ernst und pathetisch gesprochen von dem “cepticismo melancólico de um velho poeta que nunca foi um autor feliz. Que nunca se sentiu cumprido em nenhuma das inúmeras páginas que escreveu” (Delille 1991: 50). Aber vielleicht war das der Bescheidenheitstopos eines sich in Wirklichkeit für genial haltenden Dichters. Sicher ist: Das Künstler-, das Dichterdrama war ein Thema in Torgas Werk und Leben.

Der alte Dichter in *Sinfonia* hat die Züge eines Misanthropen, nicht nur was die zwischenmenschlichen Beziehungen, den Umgang mit den Mit-Menschen betrifft. Er wirkt fast wie eine Persiflage von Molières *Le Misanthrope*. Man sieht Alceste vor sich, als er das Sonett des Möchtegerndichters Oronte in Grund und Boden kritisiert, wenn unser alter Dichter das Werk des jungen Dichters Paulo auseinandernimmt: “É fraquinho... É fraquinho... [...] Você tinha lá uma ideia na cabeça, tinha! O pior é o resto...” (Torga 1947: 62-63). Der junge Dichter reagiert anders als Oronte bei Molière. Denn während Oronte darauf beharrte, sein Sonett sei Kunst, akzeptiert Paulo die Kritik: “Isto é uma porcaria, afinal” (Torga 1947: 63). Er zerreißt die Verse und entschuldigt sich, dem großen Dichter Zeit

---

5 Der *poeta* war schon einmal im Gefängnis, und zwar deshalb, weil er, ein bei der Polizei verdächtiger Revolutionär, einer adligen Dame (“à rainha”, Torga 1947: 26) bei einem Defilé einen Blumenstrauß zugeworfen hat, was von den Sicherheitsbeamten fälschlicherweise für ein Bombenattentat gehalten wurde, da er schon Verse gegen das Königshaus geschrieben hatte.

gestohlen zu haben: “Peço-lhe desculpa do tempo que lhe roubei” (Torga 1947: 64).

Schließlich wirft der alte Poet den jungen Poeten trotz Anas Warnung, “Está rico...” (Torga 1947: 72), mit dem Hinweis hinaus, er solle an seinem Werk noch mehr arbeiten: “Isso não presta. [...] Construa, construa. Adeus” (Torga 1947: 64).

Zurück zum “poema dramático” selbst. Was hat es zu bedeuten, dass der 3. Akt “numa taberna sórdida” (Torga 1947: 73) spielt? Was hat es zu bedeuten, dass Paulo, der junge Dichter, eine Prostituierte heiratet? Was hat es zu bedeuten, dass der “große” Dichter die Revolution in der Kneipe verschläft? Als er aus dem Suff hochschreckt (“O quê? Uma revolução?”, Torga 1947: 91), lallt er wie wohl einst Bocage: “Põe aqui mais aguardente” (Torga 1947: 91). Und er schläft wieder ein: “Encosta-se à mesa e adormece” (Torga 1947: 92).

Die Kneipenbesitzerin Camila kommentiert beide Ereignisse mit des Volkes Stimme: “Só cá faltava mais essa. Uma revolução. [...] Andou sempre a pregar a revolução, e no dia que ela estoira, fica a dormir como um porco” (Torga 1947: 91, 92). Selbst die Polizisten, die die Kneipe stürmen und durchsuchen, haben für den alten Mann, der sich wehrt, er sei ein “grande poeta”, nur Verachtung übrig: “Poeta? [...] Com uma figura destas?” (Torga 1947: 94). Haben wir es hier mit der Kritik des damals noch jungen rebellischen Adolfo Rocha an der Dichtergeneration seiner Väter zu tun? Mit dem Vorwurf, die Kunst prostituiere sich?

Im 4. Akt, der wieder im Zimmer des Dichters spielt, ist der alte Dichter inzwischen bettlägerig und offenbar dement (Ana: “Dizia tolices, misturava versos com asneiras”, Torga 1947: 102). Die junge Frau kleidet ihren greisen Mann an wie ein hilfloses Kind:

Ana, então, dá-lhe as calças e ajuda-o a vestir como uma mãe a um filho. [...] Calça-lhe as meias, dá-lhe os chinelos e lava-lhe o cara com uma toalha molhada. Esfrega-lhe as orelhas... (Torga 1947: 105 -106).

Dabei muss Ana die von ihm mit fröhlicher Stimme (“voz cheia de graça e alegria”, Torga 1947: 107) vorgetragenen zwölf Strophen à 5 Verse mit dem Obertitel *Allegro* über sich ergehen lassen, den 3. Satz seiner *Sinfonia*. Dieses *Allegro* ist ein Selbst-Portät, eine Art Finale des alten Dichters: “Deixai cantar o poeta, / Que é ele o gostoso da vida, // Tem febre de inspiração; Deixai-o rimar ternura / Com loucura, / Que assim se escreve a canção” (Torga 1947: 107, 108).

Dies ist ein Credo, sein Vermächtnis über Dichter und ihr Dichten.

Dem jungen Paulo gibt er mit auf den Weg: “Você é poeta. Cante, cante, que é a sua obrigação” (Torga 1947: 119). Danach stürzt der alte Dichter die Treppe hinunter, der junge Dichter schließt ihm die Augen und küsst mit den Worten “MESTRE!” (Torga 1947: 124) seine Stirn. So abrupt, wie das Leben des Dichters endete, so abrupt endet auch Torgas “poema dramático”.

Was begann wie ein Revolutionsdrama oder wie eine Befreiungsoper à la *Fidelio*, endete als Tragikomödie vom Dichter der traurigen Gestalt. Was bleibt, ist die schwarze Vision Torgas vom Versagen der Kunst, eine Abrechnung mit dem pathetischen Revolutionsgestus – sein politischer Skeptizismus ist nur allzu gut bekannt –, voll bitterer Selbstironie.

Was bleibt, ist ein auto-referentielles Stück, das oszilliert zwischen Künstlertragödie und Politsatire, wie man es von Torga nicht erwartet hätte. Was bleibt, sind zwei Stücke, die aus dem bekannten Torga-Kanon herausfallen, und zwei großartige Schauspielerrollen – sowohl in *Terra firme* wie in *Sinfonia*. Und auch das macht *Sinfonia* wie *Terra firme* so interessant.

### Literaturverzeichnis

- Braga, Theophilo (1904): *Obras completas de Almeida Garrett*, Lissabon: Empreza da História de Portugal, Sociedade Editora, Bd. I, Poesia – Teatro.
- Cruz, Duarte Ivo (1983): *Introdução à história do teatro*, Lissabon: Guimarães Editores.
- Delille, Karl Heinz (Hrsg.) (1991): *Hommage für / Homenagem a Miguel Torga*, Coimbra: Gráfica de Coimbra (Publikation des Goethe-Instituts Coimbra).
- Lopes, Oscar (1973): *História ilustrada das grandes literaturas. VIII Literatura portuguesa*, Bd. 2. Lissabon: Editorial Estúdios Cor.
- Rebello, Luiz Francisco ([1967] 2000): *Breve história do teatro português*, Lissabon: Publicações Europa-América.
- Siepmann, Helmut (1980): “Portugals Theater des 20. Jahrhunderts und das moderne Drama”, in: *Iberoromania*, 12, Neue Folge, S. 41-53.
- Stegagno Picchio, Luciana ([1964] 1969): *História do teatro português*. Lissabon: Portugália Editora.
- Thorau, Henry (1983): “Ein von Geburt aus rebellischer Dichter. Über Miguel Torga”, in: *Freibeuter*, 16, S. 115-117.
- Thorau, Henry (1984): “Orpheus als Rebell. Zeit-Porträt-Essay über Miguel Torga”, in: *Die Zeit*, 51.
- Thorau, Henry (2009): “Anmerkungen zum portugiesischen Autorentheater im 21. Jahrhundert”, in: Kreuder, Friedemann / Sörgel, Sabine (Hrsg.): *Theater seit den 1990er Jahren. Der europäische Autorenboom im kulturpolitischen Kontext*, Tübingen: Francke, S. 139-158.
- Torga, Miguel ([1941] 1960): *Terra firme. Mar*, Coimbra: Coimbra Editora.
- Torga, Miguel (1947): *Sinfonia*, Coimbra: Coimbra Editora.
- Torga, Miguel (1976): *Fogo preso*, Coimbra: Coimbra Editora.